Rok II. Warszawa, 1 Października 1909 r. № 19

MŁODA MUZYKA

DWUTYGODNIK

POSWIĘCONY MUZYCE

wychodzi 1-go i 15-go każdego miesiąca.

TREŚĆ NUMERU.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 69.
Gużewski Adolf, Wilcza 16.
Pilecki Ignacy, Krucza 38.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Kamińska-Latoszyńska Marja, Wspólna 52.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Lewicka Wilhelmina Krak. Przedm. 38.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Nieborska Elżbieta, Kopernika 3.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepianowej.

Becker Robert, Królewska 19.
Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Cymbaliński Stefan, Czerniakowska 81.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 45.
Gawroński Wojciech, Składowa 4.
.czynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33
.godzińska Stefanja, Marszałkowska 59.
Judycki Stanisław, prof., Chmielna 20.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 27.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Ś-to Jańska 2.
Oberfeld Włodzimierz, Królewska 10.
Otto Władysław, Hoża 23.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Różycki Aleksander, prof., Szopena 14.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytl[illegible]na Aniela, Długa 29.
Sęd[illegible]ir Wiktorja, Złota 57.
Stro[illegible] Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonora, Chmielna 29.
Szlifirski Stanisław, Tamka 29.
Tarczyńska Bronisława, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.
Zawirski Marek, prof., Zielna 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
[illegible]ebuewicz Leopold, Okólnik 7.
Dłutowski Wojciech, Smolna 15.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Oziminski Józef, Hoża 35.
Stelmach Antoni, prof. Oboźna 7.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Nauczyciele gry na wiolonczeli

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 69.
Godecki Tomasz, Ś-to Krzyska 30.
Heintze, Nowy-Świat 49.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy zespołów orkiestrowych.

Konopasek Feliks, Chmielna 56.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Oziminski Józef, Hoża 35.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków, Chmielna 30.
Związek Polskiej Młodzieży Muzycznej, Chmielna 30.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych na prowincji.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.) lekcje fortepjanu, teorji, harmonji, instrumentacji.

Kijów.

Wielohorski Aleksander, Wielka Żytomierska 38, m. 6, lekcje fortepjanu i przedmiotów teoretycznych.

Włocławek.

Neumark—Sokołów Wera uczennica prof. Teichmüllera w Lipsku; lekcje gry fortepjanowej.

Kraków.

Heumann Stanisława, Batorego 18; lekcje śpiewu solowego.

Rok II. Warszawa, 1 października 1909 r. №. 19.

MŁODA MUZYKA

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Grzegorz Fitelberg.

(*Ciąg dalszy. Patrz Nr. 5 z r. z.*).

Nie mam zamiaru pisać szczegółowego studjum o Fitelbergu i wnikać w najdrobniejsze szczegóły jego twórczości. Na analizę jego utworów jeszcze czas, poniekąd dlatego, że Fitelberg ciągle trwa w rozwoju—co bynajmniej nie oznacza, jakoby jego indywidualność nie była już skrystalizowaną. Tylko taki talent, który ma w sobie małe warunki szerszego poglądu na tworzenie, zasklepia się w ciasnych szablonach maniery, zwanej często fałszywie stylem lub indywidualnością.

Kto bacznie śledzi rozwój talentu Fitelberga, ten zauważy odrazu dwie charakterystyczne cechy: po pierwsze dotychczasowa jego twórczość dzieli się na dwie epoki, których granicą jest op. 18 („Pieśń o Sokole"), po drugie: przeglądając kolejno jego kompozycje, spostrzegamy, że talent Fitelberga rozwija się bardzo stopniowo i systematycznie, tak że każda kompozycja zawiera in nuce to, co w następnej rozwinie się zupełnie lub prawie zupełnie. Tak harmonijnego i logicznego rozwoju technicznych i estetycznych właściwości talentu wykaże tylko niewielu polskich kompozytorów. Pod tym względem zachodzi pewne podobieństwo między Fitelbergiem a Karłowiczem. Dowodzi to sumienności pracy nad sobą, ciągłego kształcenia się, co tak bardzo jest odmiennem od tych innych muzyków, których faktura techniczna jest nawet mimo najpiękniejszych pomysłów jakiejkolwiek natury zawsze brudna i niechlujna.

Trio, sonata skrzypcowa i symfonja I (e-mol) należą do pierwszej epoki twórczości Fitelberga.

W triu op. 10 widzimy jeszcze niedojrzałość roboty, to samo w sonacie skrzypcowej op. 12 i symfonji e-mol, pomimo że te utwory należą do lepszych, jakie u nas napisano. Jak przez niedyskretnie odchyloną zasłonę eklektyzmu widzimy tam Czajkowskiego, Wagnera, a nawet Pucciniego (zwłaszcza w triu reminiscencje z „Cyganerji", str. 30). Wszystko to nurtowało w Fitelbergu jeszcze przed laty 10. Forma też wiele pozostawia do życzenia; zwłaszcza brak proporcji w rozmiarach poszczególnych części, co Niemcy zowią dowcipnie „Lust am Musicieren",

„Musikalische Redseligkeit“. Interesujących kontrapunktów bardzo niewiele*). Mimo to nie brak nastrojowych miejsc, czasem odczutych, czasem podsłuchanych, choć bezwątpienia szczerych. Pojedyńcze ustępy każdej z części tria, sonaty lub symfonji są dla siebie formalnie nienaganne i jasno postawione, a jednak jako całość zawsze prawie szwankują i zdradzają szamotania się. Nie brak patetyki i nienaturalnej egzaltacji w harmonjach i tematach, których łatwość inwencyjna jest niezaprzeczona i nosi na sobie cechy romantycznej melancholji o barwie słowiańskiej. Scherza mniej mnie zajęły; powiedzmy otwarcie, że choć im nie brak pewnej charakterystyki, to jednak są zbyt łatwo rzucone na papier. Kompozytora tak zajmują niektóre efekty instrumentalne, że dla nich zapomina o innych ważniejszych rzeczach. Efektownej faktury nie można odmówić żadnej z tych trzech kompozycji Fitelberga (np. scherzo z tria w rytmie obertasa). W sonacie skrzypcowej (op. 12) już panuje większa niezależność w tematyce, większa jasność budowy; ale i tu niema niezwykłych rzeczy. Rubinsteinowsko-Czajkowski wpływ bardzo widoczny. W ostatniej części sonaty jest bardzo jasno zaznaczone, że już wówczas „Śmierć i wyzwolenie“ było znane kompozytorowi. Zbyt jednak mało tematycznej roboty, mało możności wyzyskania tematu i operowania jego cząstkami. Mimo to, utwory te zasługują na to, aby po pewnych wyrównaniach formalnych nabrały cech trwałości, tembardziej że jest w nich wiele szczerego liryzmu i poezji; najradykalniej pomogłyby tu skróty dość licznych progresji.

Pierwszem większem dziełem orkiestrowem Fitelberga jest I symfonja (e-mol). Tematycznie i formalnie jest ona bardzo bliską sonaty f-mol.

Pod względem inwencji nie można symfonji odmówić szczerości i naturalnej prostoty myśli, bardzo udatnych i świeżych tematów, choć tu i owdzie przypominających Czajkowskiego (np. temat I z części I i II); następnie nie da się zaprzeczyć, że np. w „andante“ i „scherzu“ znajdą się tematy i motywy zbyt łatwo wpadające w ucho, zbyt popularnie brzmiące—n. p. I temat ze scherza ma rytm i melodję walca—jak to bywa u Czajkowskiego. Trzeba jednak przyznać Fitelbergowi, że inwencję ma płynną i zawsze naturalną, a liryzm jej jest szczery i rzeczywiście serdeczny („andante“). Na ogół co do zewnętrznej budowy wszystkie części utrzymane są w przepisowej mierze. Andante jednak — ta pięta Achillesowa słowiańskich symfonji — jest dość luźne, co nam jednak wynagradza rozlewny liryzm i nastrojowość całości. Gdzieniegdzie skróty oddałyby dobrą przysługę. Porównywując sonatę i symfonję, zauważymy, iż Fitelberg z pewną predylekcją użył efektu, mającego dość wielkie znaczenie także u Czajkowskiego, a polegającego na wprowadzeniu w ostatniej części — tematu I z pierwszej części, jakby dla zaokrąglenia całości i zaznaczenia duchowej przynależności tych części do siebie. Co do instrumentacji, to można o symfonji Fitelberga bez przesady powiedzieć, że mało polskich utworów orkiestrowych, ktore przed nią się ukazały, jest tak bogato i interesująco zinstrumentowanych jak ona, choć nie można zaprzeczyć, że np. w symfonji Stojowskiego, Melcera i Karłowicza („Odrodzenie“), także w „Stepie“ Noskowskiego znajdują się równie piękne szczegóły. Przedewszystkiem mimo kilku „Dickflüssigkeiten“ brzmi wszystko u Fitelberga bardzo dobrze i pełno. Kilka szczegółów charakterystycznych można podkreślić: w pierwszej części swego dzieła przy tematycznej progresji odbierają sobie motyw obój, fagot i klarnet, innym razem klarnet i waltornia, potem grają go unisono — znany efekt z symfonji Czajkowskiego, lub Beethovena [VII symf.]. Że blacha nie występuje w swych poszczególnych składnikach solo, to oczywiście wynika z jej roli, polegającej wyłącznie na dynamicznych wzmacnianiach i na wypełnianiu ogólnego brzmienia. Wynika to wreszcie i z tego,

*) Tu i owdzie małe imitacje, w finale tria dwa tematy połączone.

że w porównaniu z „Sokołem", a tembardziej z II symfonją pierwsza jest zbyt mało polifoniczną. Gdy jednak w ustępach, będących tematyczno-dynamicznem stopniowaniem zatrudnioną jest cała orkiestra, wykonywując szybkie figury fortissimo, wtedy trąbki, puzon i tuba wykonywują temat, aby był dość jasno postawionym. Bardzo zręcznie i z doświadczeniem przeprowadza kompozytor utarczkę tych instrumentów w fugatach scherza. Również pięknem i artystycznie przeprowadzonem jest w środkowej części scherza podzielenie kwintetu smyczkowego na 11 „głosów", tak że skrzypce grają (ppp) w bardzo wysokich, kontrabasy i wiolonczele w najniższych pozycjach, altówka zaś milczy (oczywiście umyślnie)—na tym zaś akordzie w charakterze „nuty stałej" obój, klarnet i bas-klarnet, naprzemian zaś inne instrumenty dęte, drewniane z waltornią wykonywują małe fugata, między któremi fagot ma powierzony mały motyw. Uderzają nas liczne kontrasty poszczególnych chórów instrumentów, często bardzo zajmujące.

Że wszystko zdradza technika, który jako koncertmistrz Filharmonji zdołał praktycznie nauczyć się tego, co innych zmusza do zmudnych studjów nad partyturami, tego nie potrzebuję zbytnio podkreślać. Symfonja e-mol była wykonywana w Warszawie, Berlinie, Scheveningen, Birmingham, Dubeln i Barnemuth i zyskała uznanie fachowej krytyki niemieckiej i angielskiej.

(Dokończenie nastąpi).

Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI.

Kontrapunkciści polscy w kapeli Władysława IV.

Jednem z bardzo ważnych źródeł dla poznania stanu kultury muzycznej na dworze Władysława IV, które dotychczas nie zostało przez żadnego z historyków naszej muzyki wyczerpane, jest ostatnia część polemicznego dzieła *Marca Scacchi'ego* p. t. „*Cribrum musicum ad triticum Siferticum*" et c. wydanego w roku 1643. Część ta, nazwana przez Scacchi'ego **Xenia Apollinea** miała być artystycznem *hommagium* złożonem szanownemu kompozytorowi gdańskiemu *Paul'owi Siefert'owi* przez podwładnych artystycznemu kierownictwu Scacchi'ego członków kapeli Władysława IV. Zapewnienie Sieferta o lojalności ich było rzeczą wskazaną, gdyż jednym z członków tej kapeli był Kasper Förster, bratanek Förstera z Gdańska, szczęśliwego rywala Sieferta; długoletnie spory tych muzyków (opisane dokładnie w szkicu biograficznym Maxa Seifferta w t. VII str. 397. (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*) były właśnie przyczyną wystąpienia Scacchi'ego przeciw Siefertowi, szczególnie zaś przeciwko jego psalmom wyd. w r. 1640. Po dosadnej i wyczerpującej krytyce (zajmuje ona 204 stron *cribrum*) ofiarowuje Scacchi Siefertowi *Xenia Apollinea*, poprzedzając je dedykacją, w której mówi, że „*a tota corona Musicorum huius Capellae Regiae in tui gratiam sunt composita, ut nostram erga te benevolentiam clarius agnoscas*" i dodaje, że pragnieniem ich wszystkich jest tylko „*ut ad lucem doctrinae musicae te deductum videant.*" Niepomiernie cieszylibyśmy się, gdyby te *Xenia* były „zbiorem mszy, madrygałów, motetów... 50 kompozytorów krakowskich i warszawskich", za co uważa je błędnie p. Poliński na podstawie leksykonu Riemanna (Dzieje muzyki polskiej str. 128). Są to jednak same tylko kanony w liczbie 50, kilkakrotnie po dwa jednego autora. Mamy w nich jedyny istniejący obraz i świadectwo, jak tęgimi muzykami byli członkowie kapeli warszawskiej, co zaś ciekawsze, że pracowali w niej współcześnie. Ważność zbioru tego uznał Mattheson, za-

mieszczając w swojej, w sto lat później wydanej *Ehrenpforte* nazwiska kompozytorów tych kanonów (str. 71).

Dwudziestopięcioletnia (1623—1648) działalność Scacchi'ego na dworze warszawskim musiała wydać rezultat poważny. Wychowanek rzymskiej szkoły, był Scacchi dość zachowawczym w dziełach swoich. Nie znajdziemy w nich tych, nowych jeszcze i w tych czasach, prądów, które wniosły z sobą dzieła madrygalistów z księciem *Gesualdo da Venosa* na czele, wenecjanie i *Lodovico da Viadana.* W *Kyrie eleison*, które skomponował na temat psalmu 91 Sieferta, mamy klasyczny przykład jego konserwatyzmu lecz zarazem i jego klasycznego kontrapunktu. Że był inicjatorem *Xenii* nie ulega wątpliwości; był także sam nauczycielem w komponowaniu tych bawidełek muzycznych, których istota i cel artystyczny, zbliża się do kompozycji niederlandczyków z epoki Josquina. Jakkolwiekbądź jednak kanony te są pięknym dowodem sprawności technicznej w kontrapunkcie skromnych członków kapeli Władysława IV, wobec których potomność, mająca stale pretensje do wyższości w każdym kierunku, musi się często rumienić...

Przedewszystkiem zajmują nas kanony kompozytorów polskich zawarte w Xenia *Apollinea.* (Egzemplarze *Cribrum* znajdują się w bibljotekach w Hamburgu, w Gotha i Berlinie; używałem berlińskiego) Na pierwszem miejscu dwie kompozycje *Bartłomieja Pękiela „huius Capellae Regiae Vice Capellae Magistri.“* Obie na sześć głosów, z tych pierwsza jest organizmem złożonym z trzech kanonów dwugłosowych; różnorodność rytmiczna w trzech partjach, ruchliwość rosnąca od pierwszej ku trzeciej, piękny rysunek melodyjny, składają się na dzieło bardzo dodatnio świadczące o talencie Pękiela, którego cenić kazała przedewszystkiem wydana przez ks. dr. J. Surzyńskiego msza *„ad instar Praenestini.“* (Autor tych zdań pozwala sobie zapowiedzieć nowe przyczynki o kompozytorze tym na podstawie zebranych przez siebie i nieznanych dotychczas kompozycji Pękiela, mianowicie przepięknej kantaty *Audite mortales* zachowanej w rękopisie bibl. krol. w Berlinie i *Missa Paschalis* z archiwum wawelskiego). *Adeodatus Barochius* był pewnie polakiem i może nazywał się *Bogdan Barocki*; tu zlatynizował imię i nazwisko. Zamieścił w *Xeniach* kanon dwugłosowy na *cantus firmus* oparty. Tak samo i *Nicolaus Rosa* wolał pewnie wejść w świat pod nazwiskiem łatwiejszem do wymówienia dla włocha i niemca, niż Rozański lub Rożycki. Obok znanego już skądinąd *Bartłomieja Wardyńskiego*, który zaprezentował tu jeden kanon dwugłosowy, spotykamy nieznanych: *Wawrzyńca Deykowskiego* i *Aleksandra Delickiego.* Wspomniany w Gościńcu (w. 689) kornecista: *Georgius Simonides* (Szymonowic) napisał tu kanon bardzo zgrabny na dwa głosy (*in tono superiori*). Nareszcie ten, którego talent wszechstronny tradycyjnie był uznawany, którego jednak ani jednej nuty nie znano do niedawna—*Adam Jarzębski*—umieścił w *Xeniach* kanon *„in hipperdiapente more veterum.“* Drobiazg ten nie mógłby naturalnie przyczynić się wiele do poznania jego bujnej, choć dyletanckiej w niejednym kierunku, indywidualności. Dziś talent muzyczny Jarzębskiego znamy wystarczająco z 23 koncertów instrumentalnych i 5 kanzon (instrumentalnych) zachowanych w rękopisie Nr. 111 bibl. miejskiej w Wrocławiu. Nazwanie jego tam Adamem Harzebskim sprowadziło pewną konfuzję, którą wyjaśniłem w *Czasie* (krakowskim) 15 czerwca b. r. Omówienie dokładniejsze koncertów tych, w wielu ustępach pierwszorzędnej wartości, zostawiam sobie na później. (Narazie zaznaczam tylko, że przesławszy kopję jednego z nich p. t. *Tamburitta* prof. E. J. Dentowi w Cambridge, celem wykonania go na jednej wesołej uroczystości uniwersyteckiej, spotkałem się z oceną, usprawiedliwiającą nazwanie ich tu pierwszorzędnymi).

Dalsze kanony przynoszą nazwiska małoznane: *Samuela Stokrockiego* (*Canon 4 vocum ex unica*) i *Walentego Kołakowskiego* (tu Kotakowski), który wystąpił

z kontrapunktyczną arją na trzy glosy, utrzymaną w trzech różnych rytmach. W dwóch kanonach jednocześnie śpiewanych popisał się *Marcin Mielczewski*, którego na podstawie znanych mi kompozycji (z manuskryptów król. bibl. w Berlinie: *Motetto concertato — Benedictio et claritas* i koncertu *„veni Domine et noli tardare,"* jakoteż z mszy *„pro nativitate Domini nostri Jesu Christi"* zespartowanej przezemnie z nut rorantystów wawelskich) nie odważyłbym się uznać za kompozytora o większym talencie. *Georgius Graniczny*—sztorcista—ma kanon dwugł. w septymie.

Bardzo pomysłowym w kanonie swoim okazuje się nieznany dotąd *Jan Karczewski*, stwarzając istotną zagadkę kontrapunktyczną, dla rozwiązania której dał klucz w słowach: *„in repetitione subinde tonum descrescens."* Niemniej ciekawym jest dalszy nieznany nam bliżej muzyk *Maciej Gasnicki*, którego kanon wprowadza augmentacje i diminucje w głosie imitującym. Wzorowy kanon czterogłosowy napisał *Tomasz Wlodawski*, dwugłosowym (*ad nonam superne*) zadowolił się *Walenty Adamecki*, takim samym, tylko w septymie utrzymanym, *Paweł Roszkowicz Michał Kobylecki* utworzył kanon dwugłosowy na podstawie zagadkowo podanej melodji w basie, *Paweł Pieląszkowski* kanon trzygłosowy solmizacyjny. *Piotr Elert* wystąpił z kanonem dwugłosowym w unisonie na *cantus firmus* zbudowanym. Ostatnim w *Xeniach* jest *Jan Strzyżewski* z bardzo kunsztownym kanonem czteroglosowym, w którym, do słów *„bona amicorum sunt communia"* (w zbiorze całym jedyny z tekstem) mamy kombinację kanonu prostego z kanonem wstecznym. Z dwóch melodji tworzą się cztery glosy w ten sposób, że głos pierwszy i trzeci zaczynają na początkach, zaś drugi i czwarty wychodzą od końców melodji.

Reprezentowani w liczbie 20 kompozytorowie polscy nie znikali zatem wobec 27 włochów i niemców, którzy niczem lepszem nie zakryli ich. Obok *Andrzeja Chylińskiego*, który w roku 1634 wystąpił z 16 kanonami, będącymi jakby jakimś rodzajem *Kunst der Fuge* J. S. Bacha, poczet to pokaźny i poważny, swiadczący jak najpochlebniej o tych czasach, które, jak to powoli zaczynamy się przekonywać, nie tylko nie były niższe w produkcji muzycznej od wieku Zygmuntów, ale dorównały mu w jakości powstałych wtedy dzieł, a nawet przewyższyly w różnorodności ich rodzajów i form.

HENRYK OPIEŃSKI

Jakób Polak i Jakób Reys.

W liczbie lutnistów 16 wieku imię Jakóba Polaka (Jacob pollonois, Jacopo gia chiamato il Pollonese) jest tak znane i cenione, że należałoby się zapoznać z nim bliżej, jak również ustalić jego narodowość, co ma zwlaszcza znaczenie dla historji lutnistów polskich.

Wiadomości, tyczące się tego lutnisty, mamy w źródlach francuskich i niemieckich*). Francuskich dostarcza nam M. Brenet w dziele *„Notes sur l'histoire du luth en France"* (Rivista musicale Italiana zeszyt 4 1898), niemieckie znajdujemy w „Quellenlexikonie" Eitnera i w „Katalogu bibljoteki Wolfenbüttel'a" Vogla (str. 211).

Podlug historyków francuskich *Sauval'a* i *Piganiol'a de La Force*, na których powołuje się Brenet w dziele *„Notes sur l'histoire du luth en France"* Jakób

*) U nas wspomniał o Jakóbie Polaku Al. Poliński w artykule o lutniście Bekwarku („Echo Muzyczne" 1887).

albo Jaques, zwany prosto przez Mersenne'a „le Polonois“ był polakiem, zamieszkałym we Francji. Vogel w swoim „katalogu“ utożsamia tego lutnistę (podług W. G. Printza) z Jakóbem (de) Reys z Augsburga; to samo czyni Eitner w następującej notatce: „Reys, Jacob aus Pohlen... Augustanus, ins gemein Pohle genannt“ („Reys Jakób z Polski... Augsburczyk, powszechnie Polakiem zwany“).

Chodzi więc o to, czy Jakób pochodził z Polski (aus Pohlen), czy też z Augsburga (Augustanus).

Posłuchajmy, co nam opowiada na ten temat historyk francuski Sauval w dziele: „Historja zabytków miasta Paryża r. 1724 (Tom I str. 322): „Jakób, najwybitniejszy lutnista swego czasu urodził się w Polsce, skąd przybył w bardzo młodym wieku do Francji i tu był znany więcej pod nazwiskiem „Polaka“ aniżeli jako „Jakób“. Gra jego była tak pełna i harmonijna, uderzenie tak silne, że wydobywał z lutni duszę, jak się wyrażali jego towarzysze. Posiadał przy tem taką wprawę w palcach, że trzymał je podczas gry, jakby były przytwierdzone do lutni, co było dotychczas rzeczą nieznaną i nadzwyczajną. Grał na dużej lutni, jak również i na małej i nie miał sobie dotąd równego. Sława Jakóba zjednała mu urząd nadwornego lutnisty królewskiego. Nie złożył majątku, bo o niego nie dbał, umarł w biedzie, mając lat 60. Kilka jego kompozycji wydane zostały nakładem Ballard'a. Muzycy cenią jego „gaillardy“ bardzo wówczas modne i pod względem wartości niezrównane. Mówią, że najlepiej grał po pijanemu, co mu się też bardzo często zdarzało. Nie był żonaty i umarł około roku 1605 tknięty paraliżem na ulicy Bertin-Poirée, gdzie mieszkał.“

W opisie Paryża Piganiol'a de La Force znajdujemy jeszcze wiadomość, że został pochowany w kościela Saint Germain l'Auxerrois.

Vogel i Eitner idą za wzmianką, którą podaje W. G. Printz w dziele p. t. „Historische Beschreibung der edelen Sing—und Kling Kunst, in welcher, etc. Dresden 1690“ (str. 127 § 30): „W tym czasie następni lutniści stali się sławnymi: Jacobus de Reys, augsburczyk, powszechnie Polakiem zwany, którego Henryk III król francuski, dla jego wielkiej sztuki w roku 1574 do Francji ze sobą przywiózł...“

Nie będąc w stanie wypowiedzieć decydującego zdania, pragnąłbym tylko sprawdzić wiarogodność notatki Printza (powtórzoną także w encyklopedji Walthera, Lipsk 1732).

Poszukiwania, łaskawie robione dla mnie przez dyrektora archiwum miejskiego w Augsburgu, Dr. Dirra, we wszystkiem, co się tyczy rodziny Reys'ów, nie dały żadnego wyniku. Nazwiska tego nie spotykamy na żadnej liście ludności XVI w., co dowodzi — pisze mi dr. Dirr, że ten Reys nie był obywatelem Augsburga, lecz znowu nie wyklucza możliwości, że tam przybył na świat. Jednakże u Besarda (Thesaurus... 1603) w wykazie autorów Jakób figuruje jako „augsburczyk“. Mniej trudną do sprawdzenia jest wersja, którą Printz podaje, że Jakób przybył z Polski do Francji w r. 1574. Bardzo jest prawdopodobne, że lutnista z Augsburga znajdował się w tym czasie w Polsce. Wiemy, że król Henryk Walezy lubił muzykę i taniec; istnieje nawet dokument historyczny, który stwierdza, że właśnie Henryk Walezy wprowadził do Polski taniec zwany „volta“, źle widziany przez senatorów i dwór. Oto co mówi kronikarz Orelius (Orzelski) w tomie III swego manuskryptu:

„Ipse Rex insomnes noctes ducebat, Gallorum pellicumque iam consortis usus, choreis impensissime indulgens, etiam obscoenis, qualis una *volta* Gallica lingua appelata fuerat, quam quodam tempore etiam Infante (...) et aliis clarissimis matronis inspectantibus in regio chorto amoenissimo versus Zwerzyneciam ad Vistulam sito ducere non erubescat“. Co w tłumaczeniu na język polski brzmi:

Król pędził noce bezsenne, biesiadując ze swymi francuzami i nierządnicami i oddawał się namiętnie tańcom i to najwięcej wszetecznym, z których jeden

po francusku zwal się „volta“. Pewnego razu nawet nie wstydził się puścić w ten nieprzyzwoity taniec w pięknym ogrodzie swoim zwierzynieckim nad Wisłą, w przytomności infantki (...) oraz w obecności innych najdostojniejszych niewiast*).

Widać z tego, że król Henryk podczas swego krótkiego pobytu w Polsce miał dosyć muzyków na dworze, ale nie wydaje się prawdopodobnem, aby uprowadzał z sobą polaka. Szczegóły ucieczki Henryka (18—19 czerwca 1574) z Krakowa są dość ściśle opowiedziane przez historyków i wiadomo, że z wyjątkiem 3 jego serdecznych przyjaciół tylko kilku przybocznych dworzan opuściło Kraków z Henrykiem**).

Wątpić należy, aby w podobnem położeniu dopuszczono do zażyłości z królem cudzoziemca (polaka czy niemca), nawet gdyby ten był jego dworzaninem. Możliwem jest, że Jakób przybył do Francji w pewien czas potem z resztą dworu francuskiego; lub może w Wiedniu, gdzie Henryk się zatrzymał, Jakób de Reys został przedstawiony królowi, a następnie zaproszony przez niego do Francji, ale w takim razie skąd ta nazwa Polaka? a co dziwniejsze jeszcze, że tradycja francuska nie podkreśla wcale faktu, że sławny lutnista przybył do Francji z królem Henrykiem.

Przeciwnie, Sauval, który zasługuje na wiarę równie dobrze jak Printz, pisze, że „jego wielka sława zjednała mu urząd nadwornego lutnisty królewskiego“; trzeba mu było zatem mieć sławę, by zwrócić na siebie uwagę króla.

Szukajmy dalej.

Oto wykaz kompozycji odszukanych pod nazwiskiem Jakóba Reys'a i Jakóba Polaka w rozmaitych tabulaturach.

1) Testudo Gallo-Germanica. Hoc est Novae et nunquam antehac editae Recreationes musicae etc. etc. Georgii Leopoldi Fuhrmanni; Nürnberg 1615; dwa tańce „branles“ (z których jeden nazwano B. d. St. Nicola) przez Sig. Jacobum i fantazja Polaka nazwanego w spisie Sig. Polonos — podobnie jak przez Mersenne'a „le Polonois“ str. 1). Widocznie Fuhrmann nie domyślał się tożsamości tych dwuch nazwisk.

2) Delitiae musicae sive cantiones quamplurimis praest. nostri aevi Musicorum libris selectae. Joachim van den Hove Ultraiecti 1612. 3 kuranty przez Jakóba Polaka.

3) Thesaurus harm. etc. Besard, Kolonja 1603. Fantasia nova i kurant przez Jakóba Reys'a.

4) „Novus partus sive Concertationes musicae etc.“ Joan Bapt. Besardi Augsbourg 1617. 2 galjardy Jakóba gia chiamato il pollonese.

Dwa ostatnie wydania nasuwają nam nieco refleksji. W „Thesaurusie“, wydanym w Kolonji w r. 1603, za życia jeszcze Jakóba Polaka, Besard wydrukował 2 kompozycje pod nazwiskiem Jakóba Reys'a; w Augsburgu zaś (miejscu urodzenia

*) Jest wielkie prawdopodobieństwo, że taniec wydrukowany u Besardaa Testudo gallo-germanica (1603) przez autora zatytułowany *polon*(ica) *volta* pochodzi z czasów pobytu Henryka Walezego w Polsce; Volta był to szybki taniec w rytmie $^3/_4$ (dzikszy od gaillardy), w którym tancerz obracał tancerką; ulubiony zwłaszcza w początku XVII w., wkrótce zapomniany. Charakter volty przypomina (zwłaszcza w części 2-iej) naszego oberka.

**) Między innymi prócz Orzelskiego i Onacewicza czytamy w dziele p. t. Henri de Valois et la Pologne en 1572 pour le Marquis de Noailles (Paris 1867) Vol III p. 588 (podług man. Col. Colbert 338): „Król poszedł spać wcześniej, aby dać sposobność Polakom do rozejścia się, a między 1-szą a 2-gą w nocy wyszedł z miasta przez bramę, którą kazał otworzyć, udając szlachcica francuzkiego, który chce się udać na przedmieście. Spotkanie było oznaczone przy małym kościołku, gdzie znajdowali się panowie francuzcy, którzy mieli mu towarzyszyć – w małej liczbie, co opowie szczegółowo jak i inne okoliczności Mr. de Chemerault, który tam był obecny i wiernie służył Najjaśn. Panu.“ Nazwiska panów towarzyszących królowi, były: Henri de Pibrac i sieur de Bellièvre (według opowiadania polskiego. Tamże strona 598).

Reys'a), gdzie wydaje swój „Novus partus", przedrukowuje (prawdopodobnie podług Ballard'a jeśli wierzyć Sauval'owi) 2 galjardy, ale pod nazwiskiem Jakóba. Otóż jeżeli te galjardy—naprawdę bardzo piękne – miały takie powodzenie i były najlepszemi ze wszystkich współczesnych, to czy jest możliwem, aby Besard, będący w stosunkach z ówczesnym światem muzycznym i mieszkający w 1617 r. w Augsburgu, nic nie wiedział o tożsamości Jakóba Reys'a augsburczyka i Jacopo già chiamata i Pollonese zaledwie w 2 lata po jego śmierci. Przecież dla muzyków i amatorów augsburskich przyjemnie byłoby widzieć te galjardy podpisane nazwiskiem „Augustanus" (augsburczyk). Uwaga Printza wydaje mi się zatem mało wiarogodną — choć daleki jestem od przesądzenia tej kwestji, która być może dopiero kiedyś rozwiązaną zostanie. Możemy zatem słusznie przypuszczać, że te dwa nazwiska Jakóba Polaka i Jakóba Reys'a nie dotyczą jednej i tej samej osoby. Kompozycje tych dwuch autorów potwierdzają nasze wątpliwości.

Fantazja „Polaka" (wydana u L. Fuhrmann'a) i „Fantasia nova" Jacoba Reys'a mają charakter tej samej epoki,—ale różnią się szczegółami (chociaż początek jest podobny) zwłaszcza kadencjami w finale.

Więcej jeszcze charakterystyczna różnica istnieje między kurantami, wydanymi przez J. van den Hove i kurantem Reys'a w Thesaurus harm. Z wyjątkiem sposobu pisania (takt $^3/_4$ i $^6/_8$ co nie jest decydującem), budowa 3 kurantów Jakóba Polaka różni się od kurantu Reys'a, wydanego u Besarda.

Forma A, A' B, C zostaje taka sama (w ostatnim kurancie bez A') w 3 kurantach, tymczasem forma ostatniego jest A, B, C, B' (varie) C.

Kadencje finałowe, identyczne w 3 kurantach, odmienne są w 4-tym.

Te różnice—nie wykluczające możliwości, że wszystkie te kuranty mogły wyjść z pod pióra jednego autora—powiększają wątpliwości, które być może rozstrzygnie z czasem jaki decydujący dokument.

AL. WIELOHORSKI.

O muzyce rusińskiej.

Twierdzić śmiało możemy, iż wyobrażenia poprzedziły w człowieku pierwotnym dar mowy i nim tę z czasem ukształcił, już serce jego miało swój język. Śpiew ptaków, szmer wody, lub szelest liści, drażniąc jego zmysły, wzbudziły w nim żądzę naśladowania. Stopniowo z ewolucją człowiek, nie zadowalając się mową, (jako jedynym środkiem wypowiadania się), zaczął szukać ujścia dla uczuć swych w śpiewie. Stąd rodzi się pieśń.

A powstaje ona wówczas, gdy lud znajduje się jeszcze w zarodku kulturalnym, gdy chociaż pojawiają się jednostki bardziej obdarzone talentem twórczym, jednak będąc wyrazicielami uczuć jeno ogólnych, nikną wśród ludu.

* * *

Głównym bogactwem muzyki rusińskiej są pieśni ludowe. Już od pierwszych chwil swej egzystencji pieśń rusińska znajduje zastosowanie w życiu, a jako forma rozwija się stopniowo z życiem wewnętrznem narodu. Odtąd pieśń staje się nieodzowną potrzebą każego obrzędu religijnego czy też obyczajowego.

Lasy cieniste, szerokie stepy, szum wichrów po jarach głębokich - oto czynniki, które wpłynęły na charakter pieśni rusińskich. Obcując bowiem z przyrodą, wywierała ona duży wpływ na uczuciową duszę rusina, w niej też on szukał i czerpał natchnienia. To też Ruś słynie z pieśni ludowych o melodjach pełnych szczerego uczucia.

Dużą ilość pieśni stworzył naród rusiński do słów swego wieszcza Szewczenki. Jego „Kobziarz“ (pomimo półwiekowej przestrzeni czasu, dzielącej nas od chwili śmierci poety) zostaje do dnia dzisiejszego jedną z najcenniejszych ksiąg każdego prawdziwego rusina. Książka ta—to źródło czystego natchnienia poety pól i lasów, gorącego miłośnika ziemi rodzinnej i ludu. To też naród przystrajał te pełne uroku i siły słowa Szewczenki w szatę melodji, nieraz głębokiej i pięknej*). Prócz przyrody na charakter pieśni rusińskich wpłynęły i ciężkie bardzo warunki społeczne i ekonomiczne rusinów, którzy wlewali w pieśni swe żale i bóle życiowe...

Początkowo pieśni rusińskie przechodziły z ust do ust z pokolenia na pokolenie, to też z biegiem czasu zaszły duże zmiany jak w melodji tak i w tekscie. Za czasów kozaczyzny pieśni rusińskie spoczywały w rękach lirników, tak zwanych „didow.“ Dziadowie ci, (przeważnie niewidomi) chodzili od wsi do wsi, nucąc pieśni i akompanjując sobie na lirze. Zaznaczyć należy, że śpiewali oni przeważnie pieśni treści historycznej lub legiendowe, o bohaterach fantastycznych, walkach zwycięzkich, podnosząc ducha odwagi w narodzie.—W obecnej dobie lirnicy ci są wyjątkami, a charakter pieśni obecnych jest już zupełnie odmienny. Zbieraniem dawnych pieśni rusińskich dopiero w latach ostatnich ubiegłego stulecia zajęli się szczerzej muzycy, badający kult muzyki rusińskiej. Stworzono tym sposobem bardzo ciekawe i cenne naogół zbiorniki pieśni (melodje i toasty). Do liczby tych zbieraczy zaliczyć należy między innymi: Stecenkę, Fedorowicza i Lisenkę.

Porównywując budowę pieśni rusińskiej z pokrewną jej pieśnią rosyjską, znajdujemy między jedną a drugą zasadnicze różnice.

Długi czas niedoli, w jakiej znajdował się lud rusiński, zaznaczył się i w pieśni. Pierwszą też cechą charakterystyczną pieśni rusińskiej jest smętek melodji i tekstu, często bardzo zaczynającego się jakby westchnieniem wyrazem: „Oj!“ Dość jest przytoczyć pieśni: „Oj! ne chody hryciu“, „Oj! tam na hori żeńci żnut“, „Oj! ty żywesz na hori“ „Oj! ne szumy łuże“, „Oj! je w switi dola“ (słowa Szewczenki) i setki innych, zaczynających się podobnie wyrazem „Oj“.

Większa część pieśni rusińskich jest zbudowana na starożytnych gamach greckich, wśród których przeważnie spotykają się: dorycka i lidyjska, pieśni zaś rosyjskie zbudowane są na naturalnej gamie majorowej i minorowej, jakkolwiek trafiają się i tonacje kościelne. To też o ile w pieśniach rusińskich przeważa w melodji pochód djatoniczny, o tyle w pieśniach rosyjskich panuje wszechwładnie chromatyka. I rytm jest też odmienny. W pieśniach rusińskich rytm bywa najczęściej ściśle związany z tekstem — wskutek czego spotykają się takty mięszane, jak $^5/_4$, (w pieśniach: „Tecze riczka newelyczka“, „Oj! moroze ta morozeńku“ i innych) $^7/_4$, (pieśń: „Oj! czumacze, oj! czumacze“, „Ta tuman jarom“ i in.). $^6/_4$ (Pieśni „Zażuryłasia ta bidna udiwońka“; „Oj iz za hori ta bujnyj witer wije“ i in.). Oraz nierównomierna liczba taktów i częste zmiany podziału. W pieśni naprzykład „Za tuczami, za chmurami“, składającej się z 17 taktów, zmiana podziału taktowego następuje 7 razy.

---

*) Do 70 pieśni dodał melodje Lisienko i wydał je jako muzykę do kobziarza Szewczenki.

Jako przykłady przytoczyć można całe dziesiątki pieśni, w których się spotyka powyżej wymienione cechy. Rosyjskie zaś pieśni, przeciwnie, wyróżniają się wielką symetrją w częściach składowych, a rytm od początku do końca pieśni płynie zazwyczaj bez zmiany.

Poza bogatą, a wielce różnorodną pieśnią ludową, muzyka rusińska ma swych przedstawicieli dopiero w czasach ostatnich. Kompozytorów, wyróżniających się pewnemi cechami indywidualności, wydała Ruś zaledwie kilku, i ci są zjawiskiem dopiero końca ubiegłego stulecia.

Z liczby więcej utalentowanych twórców muzyki rusińskiej wyliczyć należy: Niszczyńskiego (1832–1896), Artemowskiego, Bonkowskiego i wielce uzdolnionego Lisenkę. Pierwszy z nich wychował się na Rusi, poznał do głębi pieśń i obyczaje ludowe. Widać jednak w jego utworach brak dostatecznej wiedzy muzycznej, stanowiący wieczną tamę w rozwoju myśli przewodnich. Większą wartość artystyczną z dzieł jego przedstawia niedokończona opera „Nazar Stodola“ napisana do słów Szewczenki. Dzieło całe przepełnione jest motywami ludowymi, zwłaszcza w chórach i partjach solowych. Z ustępów „Nazara Stodoli“ dużą popularnością cieszy się chór kobiecy: „Dobryi weczyr pani matko.“ Autor dzieła był nietęgim instrumentalistą, to też partja orkiestrowa „Nazar Stodoli" przedstawia się bardzo ubogo. Z innych utworów Niszczyńskiego największą popularnością cieszy się chór „Zakuwała ta sywa zozula,“ uważany przez wielu za narodowy.

Artemowski jest nieco mniej oryginalny od Niszczyńskiego, zwraca za to większą uwagę na piękno harmonji i właściwość rytmu. Jego opera „Zaporożec za Dynajem“ cieszy się stałem powodzeniem, do czego przyczynia się wielka melodyjność dzieła. Ze względu na libretto i pozbawione głębszej myśli tematy przewodnie „Zaporożca“ należałoby nazwać raczej „opera buffa.“

Bonkowski pisał wyłącznie dumki i pieśni na głosy solowe. Podobny dorobek kompozytorski zostawili po sobie mniej znani rusini: Kocypiński i Małaszkin.

Jakkolwiek w utworach wyżej wymienionych kompozytorów widać dążenie do unarodowienia muzyki, ze względu jednak na stronę techniczną wykończenia dzieła i brak odpowiedniej wiedzy jej twórców, muzyka rusińska stoi jeszcze na nizkim szczeblu kultury muzycznej. Dopiero działalność znanego kompozytora Mikołaja Lisenki czyni duży krok w kierunku udoskonalenia i wzbogacenia muzyki rusińskiej. Urodzony w roku 1843, Lisenko otrzymał odpowiednie wykształcenie w konserwatorjum w Lipsku, które ukończył w roku 1869 i osiedlił się w Kijowie. Tu zbiera w przeciągu kilku lat cenne materjały dla wydania pieśni ludowych, tworzy pieśni przeważnie do słów Tarasa Szewczenki. Od 1876 roku Lisenko przebywa w Petersburgu, gdzie studjuje naukę instrumentacji u Rimskiego Korsakowa, czem osiedla się na stałe w Kijowie. W krótkim czasie zakłada tu szkołę muzyczną, którą dotąd osobiście prowadzi. (O szkole p. Lisenki wspominałem już w zeszycie 10 „Mł. Muzyki“).

Działalność kompozytorska Lisenki obejmuje różne formy muzyki, a płodność jego jest wprost zdumiewająca. Lisenko napisał kilka oper, operetek, kantat, wiele dzieł orkiestrowych, pieśni solowych, utworów fortepjanowych oraz na inne instrumenty.

Najpierwsze kompozycje Lisenki — to zbiór (około 70) pieśni do „Kobziarza“ Szewczenki. Wszystkie prawie oparte są na tematach rdzennie ludowych. Z nich na wyróżnienie zasługuje: kantata „Bjut' porohi“ pełna poezji i duet „Zacwiła w dołyni czerwona kałyna.“ Ten ostatni jest pięknie i subtelnie harmonizowany. Ogólnie widać w tych romansach staranność wykończenia oraz znajomość melodji ludowych.

Lisenko napisał kilka oper, niektóre jednak są jeszcze w rękopisach. Największe powodzenie miały opery: „Rizdwiana nycz“ i „Utoplena“ (obie według powieści Gogola). Opery te zjednały duże uznanie Lisence — jako kompozytorowi nawskroś narodowemu. Charkterystyczną cechą oper Lisenki jest duża rola chórów, które autor bardzo umiejętnie dostraja z orkiestrą.

Prócz tych oper Lisenko napisał muzykę do powieści Gogola „Tarasa Bulby“ (rękopis).

Operetek napisał Lisenko dwie: „Natałka-Połtawka“ i „Czernomorci“. Obie obfitują w tematy ludowe i cieszą się powodzeniem. Kilkadziesiąt utworów fortepjanowych i na inne instrumenty dopełniają całości dorobku twórczego Lisenki. Będąc wielkim patrjotą-rusinem, a zarazem działaczem na polu unarodowienia muzyki, Lisenko zajmuje pierwszorzędne miejsce w historji muzyki rusińskiej.

Z kompozytorów rusińskich młodszej gieneracji wymienić należy pp.: Stecenkę, Sergowskiego, Akimenkę i kilku mniej znanych, którzy dopiero zaczynają karjerę kompozytorską. Wszyscy oni stoją na gruncie narodowym. Znając tylko kilka chórów p. Stecenki oraz parę dumek Sergowskiego i Akimenki, trudno wydać o nich sąd stanowczy. W każdym razie znać w ich utworach wpływ szkoły nowszej oraz duży zasób wiedzy kontrapuktycznej. Resztę przyszłość pokaże.

---

4) EMIL JAQUES DALCROZE.

Nauka gry fortepjanowej a wychowanie muzyczne.

Wiele dzieci ma w sobie zarodki zmysłu piękna. Nie mogą się one jednak rozwijać, jeżeli dziecko nie pozna piękna we wszystkich jego przejawach, nie nauczy się ich analizować i nie przejmie się jego właściwą istotą. Dziecko *kocha* to tylko, co *zna* dobrze; pierwsze jego wzruszenia miłosne odnoszą się do matki i wzrastają w miarę, im lepiej dziecię ją poznaje i potrafi ocenić jej bezgraniczną miłość i tkliwą pieczołowitość dla siebie. Jak kocha ono swoją matkę *dlatego*, że ją zna,—tak potrafi ocenić elementy piękna, jeżeli nauczymy je odróżniać ich właściwości i zaznajomimy je z niemi i będziemy się starali dokładnie odpowiadać na każde: „dlaczego“?

Czy dziecko kocha fortepjan (jako taki), kiedy zaczyna się uczyć sztuki grania gam? Stanowczo nie, zajmuje się nim tylko dla muzyki, którą może słyszeć grając na fortepjanie, dla uroku dźwięków, które wydobywa się z fortepjanu... Wreszcie sadza się takie maleństwo przed ogromnem pudłem, kryjącem tyle pięknych emocji i zaczyna się naukę. Ale w jaki sposób? Oto: gamy, podkładanie wielkiego (pierwszego) palca, ćwiczenia palcowe...! O muzyce dowiaduje się dziecko tyle, o ile to się odnosi do palców; jeżeli się nudzi ćwiczeniami, mówimy: nic nie szkodzi, to jest dla ciebie bardzo pożyteczne. Kiedy zaś dziecko chce się dowiedzieć, w czem leży ta korzyść, otrzymuje następującą odpowiedź: przekonasz się o tem kiedyś *później*! Zwykle też obiecuje się, że *później* dopiero można będzie grać ładniejsze utwory. Kiedy dziecko pyta, dlaczego danej chwili ma grać *forte*, albo zwalniać tempo, mówi się: później, jak dorośniesz, sam będziesz wiedział dlaczego. Taką samą odpowiedź dostaje dziecko, kiedy biedzi się nad zrozumieniem faktury polifonicznej utworów Bacha i wogóle na każde prawie pytanie. Zawsze poźniej, pózniej, a rozumieć przez to należy: będziesz grać wszystkie piękne utwory muzyczne wtedy, kiedy wrażenia zewnętrzne stracą dla ciebie urok świe-

żości i jak ci już braknie młodzieńczego zapału; później, kiedy twój słuch straci możność dalszego rozwijania się, kiedy z powodu nawału innych zajęć nie będziesz miał czasu przejąć się elementami piekna muzycznego, później, później... A z tego wiecznego „później“ wynika wreszcie smutne, nieodwołalne: „zapóźno!“

* * *

Często słychać skargi matek: ach, jakże się gryzę, że moje dzieci nie robią sobie nic z muzyki, nie chcą grać gam...! Otóż mogę zapewnić, że jest odwrotnie: dzieci lubią muzykę, mają tylko wstręt do gam, ponieważ nie wiedzą, jaki cel ma to kręcenie się w kółko. Tak—usłyszę odpowiedź, a przecie syn mojej przyjaciółki z zamiłowaniem gra gamy od rana do wieczora, a to właśnie dowodzi, że ma talent i zamiłowanie do muzyki! Błędne mniemanie: syn przyjaciółki dąży tylko do tego, aby grać gamy lepiej od swojego kolegi, albo nawet go w tem przewyższyć. W tym wypadku nie może być mowy o zamiłowaniu do muzyki, mamy tu do czynienia z wszczepionym przez rodziców instynktem współzawodnictwa, który zazwyczaj już wcześnie rozwija się u dzieci. „A przecie nie wszystkie dzieci ćwiczą gamy z myślą o współzawodnictwie.“ Otóż, inne znowu nie grałyby gam tak pilnie całemi godzinami, gdyby nie okoliczność, że mają bardzo leniwe usposobienie i czują się szczęśliwe, siedząc przy fortepjanie, ponieważ zupełnie *nie potrzebują myśleć przy tem.* Tylko wtedy pozbędzie się dziecko wstrętu do gam, gdy je nauczymy, że każda z nich różni się od drugiej i jest pełnym wyrazem jakiejś określonej tonacji; kiedy nauczyciel objaśniwszy gamę np. *As*-dur, poleci mu odegrać jakiś drobny utwór w tej tonacji, a następnie w innej. Tym zaś, którzy tak domagają się grania gam, powiem, że kiedy nauczyciel zagra swoim uczniom jakąkolwiek z tych gam, z których palcowaniem są zazwyczaj doskonale obznajmieni, żaden z nich nie powie, jak się nazywa gama zagrana przed chwilą? I to trzeba wiedzieć, że bardzo mały procent uczniów konserwatorjum potrafi porządnie — nie zagrać—ale wyliczyć nazwy dźwięków, stanowiących gamę minorową. Jakżeż więc można wymagać, aby dzieci grały gamy z przyjemnością, kiedy ich nawet dobrze nie znają? Nauka gry fortepjanowej gwałci każdą indywidualność, nie dopuszcza nawet do postawienia zapytania, wskutek czego staje się mechaniczną. Jest ona czemś bardzo antipedagogicznem, ponieważ zadaniem pedagoga jest wspierać i *zachowywać w dzieciach i własną indywidualność.* Powinien on przez ćwiczenia umysłowe kształcić młodociane dusze i rozbudzać w nich nierozwinięty jeszcze zmysł spostrzegawczy, ażeby zaś potrzeba interesowania się kwestjami nieznanemi stawała się dla dziecka sprawą coraz bardziej żywotną i nieodzowną, powinien nauczyciel odpowiadać na każde zadane pytanie, a nawet pobudzać je do stawiania nowych. Ale ćwiczenie na fortepjanie w dotychczasowych warunkach, zamienia pracę samoistną na czynność mechaniczną—uczeń naśladuje, powtarza i wkrótce przestaje żądać jakichkolwiek wyjaśnień. Kiedy sumienny inspektor szkolny zacznie wypytywać uczni, co oznaczają niektóre wyrażenia włoskie, z którymi spotykają się oni codziennie jak np. *stringendo*, *calando* itp., to przekonywa się zazwyczaj, że większość nie rozumie ich znaczenia. Już słyszę, jak nauczyciele i nauczycielki odpowiedzą mi na to: „Bardzo chętnie udzielalibyśmy wszystkich tych objaśnień — ale nie mamy na to czasu. Przedewszystkiem musimy wyczerpać program nauki. Rodzice naszych uczni następują nam na pięty; jak najprędzej chcą widzieć praktyczne rezultaty nauki. Z przeprowadzeniem części technicznej nauki ledwie możemy nadążyć!” — Zapewne—odpowiem—brakuje wam czasu, kochani przyjaciele i koledzy, nikt więc, ani też rodzice i uczniowie nie mają prawa robić wam z tego powodu wyrzutów. Robicie to, czego od was żądają i jest istotnie rzeczą niemożliwą zrobić więcej.

Odczuwacie z pewnością potrzebę rozwijania zdolności muzycznych powierzonych wam dzieci—ale dają wam tylko czas potrzebny do wyćwiczenia palców. Wy tu winy nie ponosicie, jesteście—zarówno jak wasi wychowankowie—tylko męczenni kami rutyny, tej najstraszniejszej ze wszystkich fałszywych bogów, tej tyranki ludzi tej rutyny, która niszczy wtedy, kiedy jej się zdaje, że buduje—która pod pozorem szacunku dla tradycji zagradza drogę wszelkiej reformie, której się zdaje, że ustanawia normy porządkowe, a stwarza szablon—która chce stać na straży osiągniętych zdobyczy, a zachowuje je jak mumje i pozwala im skostnieć marnie. Nie, nie, wy jesteście bez winy i z pewnością przyklaśniecie mi, kiedy zwrócę się do was, jak też i szanownych rodziców, wujów i ciotek małych pjanistów przyszłości i zawołam: Jeżeli chcecie wychować dzieci na dzielnych muzyków, trzeba, aby odbyły one—jeszcze przed studjum fortepjanu—przynajmniej 5—6 letnią naukę, przedmiotem której byłyby ćwiczenia czysto muzyczne w śpiewaniu, słuchaniu, analizie i zdawaniu sprawy ze słyszanych utworów, a ponadto gimnastyka ramion, rąk, nóg, głowy i palców, ćwiczenia, któreby rozwinęły dane fizyczne i umysłowe dziecka, a miały przytem na oku osiągnięcie celu, polegającego na zupełnie dokładnej znajomości muzyki i jej składników. Dopiero po osiągnięciu tego celu — *dopiero wtedy* powinno się zacząć uczyć dzieci gry na fortepjanie. — a zobaczycie, jakie wyniki można *wtedy* uzyskać!" *(C. d. n.)*

Z ruchu koncertowego.

(Koncerty na Dynasach).

Wytrwale prześladowani przez los artyści orkiestry operowej dzięki zaradności swej dyrekcji zmuszeni byli na sezon letni zająć w tym roku tradycyjną włościjańską estradę, darząc publiczność nie tem, czego ta ostatnia na Dynasach się spodziewa, lecz repertuarem orkiestry symfonicznej. Zważywszy, iż specjalnie w Warszawie jedna orkiestra symfoniczna najzupełniej wystarcza dla nielicznego grona wielbicieli muzyki poważnej; że kabaret (Dolina Szwajcarska) posiada daleko więcej własności magnetycznej (naturalnie na bardzo „lekkie przedmioty") od *samodzielnie* egzystującej orkiestry symfonicznej; że wszystko czeskie niezwykle w tym roku było modne—publiczność warszawska uczęszczała prawie wyłącznie do „Doliny Szwajcarskiej" — natomiast na Dynasach wiała przeraźliwa pustka.

Mniej szanujący sztukę i własną godność artystyczną muzycy mogliby z wyrafinowanem niedbalstwem traktować swe codzienne produkcje bez wyrządzenia najmniejszej szkody materjalnej swej dyrekcji. Nie było komu słuchać, a więc sądzić, chwalić lub oburzać się. Nasi muzycy operowi jednak dowiedli, że nie dla poklasku ofiarują swe dobre chęci i siły, lecz że artystami być zawsze chcą i muszą. Pod kierunkiem pp. Lewingera i Zingera grała orkiestra zawsze składnie i starannie, udzielając prawdziwie artystycznych wrażeń tym, którzy przyszli posłuchać swoich. Nikt też nie żałował, iż pominąwszy Dolinę Szwajcarską udał się na Dynasy, miał bowiem sposobność przekonać się z zadowoleniem, że orkiestra polska składa się z artystów poważnych i wykwalifikowanych. Dowody swych uzdolnień i umiejętności składali członkowie orkiestry operowej obficie. Prócz energicznego kierownika p. Lewingera, oraz drugiego kapelmistrza p. Zingera, mieliśmy sposobność poznać dobrych klarnecistów pp.: Sznappera i Stromberga. Pierwszy popisywał się solo w koncercie Neubecka i Webera—drugi w koncercie Szreinera i Webera. Znakomitym oboistą jest p. Marek. Sądząc z pomyślnego wyniku produkcji tych

artystów najniesłuszniej narzekamy na brak dobrych muzyków polaków, grających na instrumentach drewnianych. Skrzypce miały doskonałego przedstawiciela w osobie p. Drutmana, który wykonywaniem utworów poważnych solo przekonał nas, że opera posiada wytrawnego i utalentowanego koncertmistrza. Istotnie miłą niespodzianką było wystąpienie kilku członków orkiestry w charakterze kompozytorów. Pierwsze miejsce zajął niewątpliwie p. Stefan Tomaszewski wystawieniem „Polskiej Suity." Piękna melodja (daleka od niesmacznej, a właściwej b. miernym kompozytorom ckliwości), barwna instrumentacja, artystycznie skończone formy poszczególnych części — oto całość dająca pojęcie o dziele i jego twórcy. Również interesująco zaprezentowali się pp.: Lewkow, Adamus, Lewak i Gocłowski. Pierwszy z nich w swej „Humoresce" ujawnił cechy talentu i... brak zrównoważenia artystycznego. Pretensjonalne efekty nie licują ze szczupłą formą kompozycji. Za to p. Adamus dzięki posiadaniu poważnej wiedzy muzycznej, logiczniej i bardziej pomysłowo rozporządza środkami umiejętności muzycznej. Kreśląc z satysfakcją tych słów kilka, ze smutkiem zaznaczamy, że nagrodą za pracę naszych artystów wobec nieczynności opery jest tylko... beznadziejne jutro. Być polskim muzykiem — to znaczy: być człowiekiem b. nieszczęśliwym.

Echa z prowincji.

Częstochowa, we wrześniu.

Koncert z okazji poświęcenia organów w Zawierciu. — Koncert stowarzyszeń śpiewaczych na wystawie. Koncerty Michałowskiego i Barcewicza.

W dn. 12 września z okazji poświęcenia nowowstawionego organu B-ci Rieger z Karniowa, odbył się koncert, na program którego złożyły się utwory przeważnie treści religijnej z udziałem prof. Mieczysława Surzyńskiego (organy), braci Jarońskich—(skrzypka i wiolonczelisty), panny Łowczyńskiej (sopranistki). p. Ratuszyńskiego (organisty—wirtuoza), kwartetu opery w osobach pp. Lewandowskiego, Zarembskiego, Łomankiewicza i Szepietowskiego, nadto pp. Romiela i Skrobmiskiego, którzy łącznie z pp. Jarońskimi odegrali kwartet smyczkowy Schuberta.

Uroczystość rozpoczęła się odśpiewaniem utworu okolicznościowego przez chór pod kierunkiem miejscowego organisty p. Kazimierza Czapli, koncert zaś zainaugurował prof. Mieczysław Surzyński odegraniem własnej fantazji na organy op. 30. Piękny ten utwór o bogatej fakturze, obfitujący w wiele pomysłowych kontrastów dynamicznych, utrzymany jest w stylu klasycznym—składa się z 3-ch części. Część pierwszą poprzedza dwunastotaktowy wstęp w tempie Andante maestoso, poczem następuje allegro. .Część druga ma nastrój eligijny, Finał—jako część trzecia—kończy to pełne polotu dzieło W toccacie d-mol obecni podziwiali pełną brawury grę prof. M. Surzyńskiego oraz technikę i zadziwiające kombinacje rejestrami; na zakończenie genjalny wykonawca improwizował, zdobywając się na piękne tematy, które następnie rozwijał bardzo logicznie.

Panna Łowczyńska włada ślicznym sopranem, i odtworzone przez nią pieśni „Ave-Maria" Gounoda i „Cantique de Noel" — brzmiały sympatycznie; w Cantique de Noel, którą śpiewała w towarzystwie skrzypiec i wiolonczeli — przyśpieszała nieco w tempie, co można sobie tłumaczyć pewną tremą. Pp. Jarońscy nader muzykalnie odegrali na skrzypcach i wiolonczeli utwory Bacha, Poppera i innych przy akompanjamencie organów, którą to rolę przyjął na siebie p. Ratuszyński. Koncerty tego rodzaju należą u nas do rzadkich wyjątków, dlatego też myśli podobnej należy przyklasnąć.

W niedzielę 19 września odbył się na Wystawie przemysłu i rolnictwa koncert stowarzyszeń śpiewaczych, przybyłych dla zwiedzenia wystawy, Na estradzie stanęło przeszło 300-tu śpiewaków, nad którymi dyrekcję objął doświadczony kierownik Lutni Warszawskiej dyr. Piotr Maszyński, który w dyrygowaniu posiada siłę magnetyczną. Siłą tą zdołał on zespół niemal przygodny, utrzymać w karbach i poza zgodą rytmiczną, zmusić go do cieniowania. Odśpiewano wiele utworów chóralnych, a między innemi poloneza Maszyńskiego. Po skończonej części 1-ej wystąpiła Lutnia Łódzka, zyskując zasłużone

brawa, lecz prawdziwy dopiero tryumf święciła Lutnia Warszawska, cieniując artystycznie i akcentując odpowiednio słowa tekstu, trzymając się przytem doskonale pod względem czystości tonu, pomimo częstych zmian tonacji. Na zakończenie dyr. Lutni Częstochowskiej, jako zespołu miejscowego, kierował utworami ludowymi. Tyle na plus, na minus jednakże zapisać należy brak odpowiedniej estrady: głosy lutnistów, nie znajdując nigdzie oparcia ginęły tam, gdzie je wiatr poniósł, estrada bowiem odkrytą była ze wszystkich stron, a zapobiedz temu było łatwo, rozciągnąwszy choćby ścianę z płótna, albo w ostateczności pomieszczając chóry tam, gdzie się znajdowała publiczność tj. w trybunie zakrytej.

Dnia 25 września w sali Muzeum Hygienicznego na wystawie odbył się koncert prof. A. Michałowskiego, który ma już ustaloną opinję znakomitego interpretatora dzieł Chopina. Nazajutrz zaś w sali Lutni licznie zebrana publiczność miała sposobność podziwiać mistrzowską grę prof. St. Barcewicza, którą cechuje ton pełny i śpiewny. Program był obfity. W części 1 ej słyszeliśmy koncert Wieniawskiego, „Nad brzegiem Dunaju" i „Tańce słowaków" Wormsera; w kompozycjach tych wszystkie biegniki i flażeolety wykonane były z poczuciem wysokiego artyzmu. W części drugiej — Adagio Karłowicza, „Jesień" Landowskiej, rzecz poetyczna, osnuta na pięknych i oryginalnych tematach, „Zephyr" i „Czardasz" Habay'a, na zakończenie zaś pełną idealnego polotu „Melodję" mistrza Paderewskiego oraz „Mazurka" Kątskiego, zawsze świeżego i mile słuchanego. W koncercie tym brała również udział znana pjanistka i zarazem akompanjatorka, panna Helena Ostrzyńska, grając solo utwory Schumanna, Schuberta i Chopina, za co zjednała sobie szczere uznanie ze strony publiczności. Prof. Barcewiczowi urządzono przy końcu burzliwą owację.

L. W.

Kronika.

Z dniem 1 października mija rok od założenia „Młodej Muzyki." Poprzestając jedynie na podkreśleniu samego faktu, pozostawiamy ocenę naszej całorocznej pracy ogółowi czytelników, oraz zapewniamy, że dążyć będziemy stale do rozwoju pisma i dołożymy starań, aby wytrwać w podjętej pracy.

REDAKCJA.

= **Z Instytutu myzycznego**. Klasa kompozycji i kontrapunktu powierzona została profesorom: Surzyńskiemu (kontrapunkt) i Statkowskiemu (kompozycja).

= **Z Filharmonji**. W skład Warszawskiej orkiestry symfonicznej weszło kilka sił wybitnych, młodych, a mianowicie Aust (skrzypce i bibljotekarz), Dłutowski (skrzypce; inspektor orkiestry), Kenig (skrzypce), Krudowski (skrzypce), Kagan (waltornia), Eli Kochański (wiolonczela), Podłowski (skrzypce).

— Na koncerty symfoniczne bez solistów zamieszczane będą w „Młodej Muzyce" programy rozumowane pióra p. Henryka Opieńskiego.

= **Łódź**. Na 20 października zapowiedziany jest tu koncert Józefa Hoffmana.

= **Wilno**. Staraniem księgarni Makowskiego dany będzie w listopadzie szereg interesujących koncertów. Dn. 6 (19) listopada wystąpi z koncertami Józef Hofman, dn. 7 (20) Jan Kubelik, dn. 8 (21) Józef Śliwiński, dn. 26 (9 grudnia) Huberman. Nadto w dn. 14 (27) odbędzie się koncert Wialcewej.

= **Piotrków**. Odbył się tu koncert, w którym brali udział: p. Ostrzyńska (fortepjan) i pp.: Dłutowski (skrzypce) i Böhm (wiolonczela). Artystów przyjmowano bardzo życzliwie i nie szczędzono owacji.

= **Berlin**. Na 10 koncertach filharmonijnych pod dyrekcją Nikischa wystąpią jako soliści: Konrad Ansorge, Harold Bauer i Feruccio Bussoni (fortepjan); St. Geyer, Karol Flesch, Bronisław Hubermann i Ysaye (skrzypce). Pierwszy koncert odbędzie się 11 października z udziałem Meschaert'a.

— Koncerty symfoniczne nadwornej orkiestry pod dyrekcją Straussa rozpoczną się 5 października podług następującego programu: 5 października wykonana będzie symfonja D-dur Haydna uwertura „Turandot", symfonja g-mol Mozarta, V symfonja Beethovena. 18 października: „Romeo i Julja" Berlioza, uwertura z „Tannhausera, „Faust" Liszta. 5 listopada: III symfonja Mirjama Gernsheima (nowość), II koncert brandeburgski Bacha, symfonja A-dur Beethovena. 3 grudnia: I symfonja Mahlera (I raz), nonet na instrumenty dęte Spohra, „Eleonora Nr. 3" i fuga na kwatet smyczkowy Beethovena. 17 grudnia: uwertura „Oberon", symfonja f-mol Hochberga (nowość), „Eroica" Beet-

hovena. 21 stycznia: symfonja G-dur Haydna, „Hochzeitsreisen“ (5 walców) Rittera (nowość), Erntefest z „Molocha“ Schillingsa (nowość), symfonja Brahmsa, uwertura „Cellini“ Berlioza. 22 lutego: „Egmont“ Beethovena, „DonKiszot“ Straussa, symfonja C-dur Schuberta. 9 marca: uwertura „Wasserträger“ Cherubiniego, patetyczna Czajkowskiego (I raz), VIII symfonja Beethovena, preludja Liszta. 22 marca: IV symfonja Brucknera, „Don Juan“ Straussa, Jupiter symfonja Mozarta. 26 marca: symfonja B-dur Schumanna i IX symfonja Beethovena.

= **Drezno**. Konserwatorjum tamtejsze ukończyło 53 rok istnienia. W ubiegłym roku szkolnym instytucja liczyła 1585 uczących się i 118 profesorów.

= **Amsterdam**. Gustaw Mahler przed wyjazdem do Ameryki ma zamiar wystawić tu swoją VII symfonję, graną dotychczas tylko w Pradze. Ostatnie dzieło symfoniczne Mahlera ma być wykonane w bieżącym sezonie w Wiedniu na jednym z koncertów „Konzert-Verein'u.“

= **Birmingham**. Od 5 do 8 października po 3-letniej pauzie odbędzie się uroczystość muzyczna pod naczelną dyrekcją dr. Hansa Richtera. Ciało orkiestrowe składać się będzie z londyńskiej orkiestry symfonicznej i orkiestry koncertów Hallé'go z Manchesteru.

= **Lipsk** Sezon koncertowy w Gewandhausie rozpocznie się 7 października. Program obejmuje obok dzieł klasyków i romantyków utwory Liszta, Smetany, Straussa, Czajkowskiego, Volkmana, Wagnera i in; jako nowości dane będą kompozycje Rachmaninowa, Scheinpfluga, Jerzego Schumanna oraz utwór chóralny młodego kompozytora włoskiego Wolfa-Ferrari. Jako soliści wystąpią na koncertach Gewandhausu: Burmester, Easton, Gérardy, Frieda Hempel, Alfr. Hoehn, Lengyel, Otylja Metzger, Elly Ney, Pugno, Senius, Ewa Simony, Walker, Ysaye i Zimbalist. Na miejsce zmarłego długoletniego organisty Homeyer'a powołany został prof. Karol Straube.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15—30 września).

1	października	1865	ur. się Dukas.
3	„	1852	um. Onslow.
3	„	1907	um. Reisenauer.
4	„	1900	wystawienie „Janka“ Żeleńskiego we Lwowie.
7	„	1825	um. Bortnjański.
7	„	1765	ur. się ks. Ogiński.
8	„	1857	wykonanie w Warszawie symf. Dobrzyńskiego.
8	„	1834	um. Boildieu.
8	„	1862	ur. się Sauer.
9	„	1835	ur. się Saint-Saëns.
9	„	1867	um. Ign. F. Dobrzyński.
10	„	1813	ur. się Verdi.
10	„	1863	ur. się Siloti.
10	„	1889	um. Henselt.
11	„	1896	um. Bruckner.
11	„	1830	wykonano po raz I koncert e-mol Chopina na koncercie.
12	„	1852	ur. się Mat. Friedländer.
12	„	1855	ur. się Nikisch.
13	„	1734	ur. M. Kamieński.
14	„	1894	odsłonięcie pomnika Chopina w Żelazowej Woli.
15	„	1818	ur. się Dreyschock.
15	„	1862	ur. się Ansorge.
15	„	1900	um. Fibich.

Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.

Proszeni jesteśmy o zakomunikowanie, że na jeneralne próby koncertów symfonicznych, urządzanych w Filharmonji przez dyrekcję Warszawskiej orkiestry symfonicznej, mają prawo wstępu wszyscy członkowie Związku.

Członkowie dawnej orkiestry Filharmonji Warszawskiej, pp. Leon Rysz (wiolonczela) i St. Szmulewicz (skrzypce) zaangażowani zostali do orkiestry symfonicznej Kaima w Monachjum.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

SALA FILHARMONJI.

Sezon koncertowy 1909 — 1910 r.

Dyrekcja Warszawskiej Orkiestry Symfonicznej ogłasza niniejszem

ABONAMENT

na dwie serje wielkich koncertów symfonicznych

z udziałem solistów

oraz Warszawskiej Orkiestry Symfonicznej

pod Dyrekcją

Grzegorza Fitelberga.

Każda serja abonamentowa składać się będzie z pięciu koncertów.

Abonament A.

1. Koncert w piątek dnia 22 października z udziałem **Józefa Hofmana** (fortepjan).
2. „ „ „ 5 listopada 2-gi akt „Tristana i Izoldy“ Wagnera z udziałem **Felicji Kaszowskiej** (sopran), **Karoliny Pietraszewskiej** (mezzo-sopran), **Ottona Briesemeistra** (tenor) i **Adama Ostrowskiego** (bas)
3. „ „ „ 19 listopada z udziałem **Jana Kubelika** (skrzypce).
4. „ „ „ 3 grudnia z udziałem **Jacque'a Thibaud** (skrzypce).
5. „ „ „ 17 grudnia z udziałem **Henryka Melcera** (fortepjan).

Abonament B.

1. Koncert w piątek dnia 7 stycznia z udziałem **Ysaye'a** (skrzypce).
2. „ „ „ 28 stycznia z udziałem **Pablo Casals** (wiolonczela).
3. „ „ „ 11 lutego z udziałem **Raula Pugno** (fortepjan).
4. „ „ „ 4 marca z udziałem **Lucille Marcel** (śpiew) i **Feliksa Weingartnera** (dyr.)
5. „ „ „ 1 kwietnia 3-ci akt z „Siegfrieda“ Wagnera z udziałem **Felli Litvinne** (sopran), **Fryderyka Feinhals'a** (baryton) oraz **Jana Tentzlera** (tenor).

CENY MIEJSC.

	Cena pojedyncza	*Cena w abonamencie*
Krzesła		
Rzędy 1— 6	Rb. 4 k. —	Rb. 18 k. —
7—13	„ 3 „ 50	„ 15 „ 75
14—20	„ 2 „ 50	„ 11 „ 25
21—28	„ 2 „ —	„ 9 „ —
29—34	„ 1 „ 50	„ 6 „ 75
Krzesła boczne:		
Bliższe	„ 2 „ 50	„ 11 „ 25
Dalsze	„ 1 „ 50	„ 6 „ 75

	Cena pojedyncza	*Cena w abonamencie*
Balkon		
Rząd 1	Rb. 3 k. —	Rb. 13 k. 50
„ 2	„ 2 „ —	„ 9 „ —
Pozostałe	„ 1 „ —	„ 4 „ 50
Galerja		
Rząd 1	„ 1 „ —	„ 4 „ 50
Pozostałe	„ — „ 75	„ 3 „ 38
Loże	„ 16 „ —	„ 72 „ —

UWAGA. Do każdego miejsca aż do rubla włącznie dolicza się na ubogich kop. 5 od koncertu. wyżej zaś rubla—kop. 10. Prócz tego dolicza się za szatnię kop. 5 na galerji, kop. 10 na innych miejscach.

Zamówienia na abonamenty przyjmuje ***Kasa Koncertowa*** w gmachu Filharmonji od 1 października codziennie między 10 i 3 pp. oraz od 5 do 7 wieczorem.

SALA FILHARMONJI.

Sezon koncertowy 1909—1910 r.

Dyrekcja Warszawskiej Orkiestry Symfonicznej ogłasza niniejszem

ABONAMENT

na dwanaście koncertów symfonicznych

GRZEGORZA FITELBERGA

Do programów wejdą następujące utwory, mało lub wcale nieznane w Warszawie:

1. **Dvorzak** – Koncert skrzypcowy (1 raz)
2. **Fibich** - 2-a Symfonja Es dur (1 raz)
3. **Fitelberg** – 2-a Symfonja
4. **Głazunow** 5-a Symfonja (1 raz)
5. **Karłowicz** – „Dramat na maskaradzie", (dzieło pośmiertne zinstrumentowane i zakończone przez G. Fitelberga)
6. **Melcer** Fantazja na fortepian z orkiesrtą (1 raz)
7. **Noskowski** – Symfonja „Od wiosny do wiosny"
8. **Novak** „Wieczna tęsknota" (1 raz)
9. **Opieński** – „Lilla Weneda"
10. **Paderewski** – Fantazja polska
11. **Rachmaninow** – „Wyspa umarłych" podł. obrazu Böcklina (1 raz)
12. **Rogowski** – „Siedem księżniczek", poemat symfoniczny podł. Maeterlincka (1 raz)
13. **Różycki** – „Anheli" podł. Słowackiego, (1 raz)
14. **Rytel** – Symfonja (1 raz)
15. **Statkowski** – Uwertura z op. „Marja"
16. **Stojowski** – Symfonja
17. **Skriabin** – Ekstaza. Poemat symfoniczny (1 raz)
18. **Suk** – „Baśń lata" (1 raz)
19. **Surzyński** - Koncert organowy z orkiestrą
20. **Szopski** Fragment z op. „Lilje"
21. **Szymanowski** – Symfonja B-dur
22. **Walek-Walewski** – „Paweł i Gaweł", humoreska (1 raz)
23. **Bach** – Koncerty brandenburskie № 1 – F-dur
24. „ № 2 – F-dur (1 raz)
25. „ № 3 – G-dur (1 raz)
26. „ № 4 – G-dur (1 raz)
27. **Bantook** – „Le Pierrot of the Minute (1 raz)
28. **Berlioz** – Scherzo z Symfonji dramatycznej „Romeo i Julja" (1 raz)
29. **Brahms** Koncert na skrzypce i wiolonczelę (1 raz)
30. **Charpentier** – „Wrażenia włoskie" (1 raz)
31. **Debussy** – „Morze" – Trzy szkice symfoniczne (1 raz)
32. **Delius** – „Sea Drift" (Morze) (1 raz)
33. **D'Indy** – „Walenstein" – Trylogja (1 raz)
34. **Dukas** – Symfonja C-dur (1-raz)
35. **Elgar** Symfonja As-dur (1 raz)
36. **Handel** – Concerto grosso № 3—e mol (1 raz)
37. „ № 6—g mol (1 raz)
38. **Mahler** – Symfonja G-dur (1 raz)
39. **Reger** – Serenada (1 raz)
40. **Sibelius** – „Eine Sage" (1 raz)
41. **Strauss** – „Don Quixote" (1 raz)
42. „ Serenada na instrumenty dęte (1 raz)
43. „ „Z Włoch" (1 raz)
44. **Weingartner** – „Kraina szczęśliwych" podł. obrazu Böcklina (1 raz)

Koncerty odbywać się będą w następujące piątki:

rok 1909
15 października
29 „
12 listopada
26 „
10 grudnia

rok 1910
14 stycznia
21 „
4 lutego
18 „
25 „
11 marca
18 „

CENY MIEJSC:

	Cena pojedyncza.	Cena w abonamencie
Krzesła		
Rzędy 1 — 6	Rb. 2 k. —	Rb. 21 k. 60
7 — 13	„ 1 „ 50	„ 16 „ 20
13 — 28	„ 1 „ —	„ 10 „ 80
29 — 34	„ 0 „ 75	„ 8 „ 10
Krzesła boczne		
Bliższe	„ 1 „ 25	„ 13 „ 50
Dalsze	„ 0 „ 75	„ 8 „ 10

	Cena pojedyncza.	Cena w abonamencie
Balkon		
Rząd 1	Rb. 1 k. 50	Rb. 16 k. 20
„ 2	„ 1 „ —	„ 10 „ 80
Pozostałe	„ 0 „ 50	„ 5 „ 40
Galerja	„ 0 „ 40	„ 4 „ 32
Loże	„ 8 „ —	„ 86 „ 40

UWAGA. Do każdego miejsca aż do rubla włącznie dolicza się na ubogich kop. 5 od koncertu, wyżej zaś rubla — kop. 10. Prócz tego dolicza się na szatnię kop. 5 na galerji, kop. 10 na innych miejscach.

Zamówienia na abonamenty przyjmuje **Kasa koncertowa** w gmachu Filharmonji od 1 października codziennie, między 10 i 3 po poł. oraz od 5 do 7 wieczorem.